

THÉÂTRE MUSICAL

DIVADLO
POUTANÉ
HUDBOU

JIŘÍ ADÁMEK



Tato publikace vznikla v rámci institucionální podpory MŠMT určené na dlouhodobý koncepční rozvoj AMU.

Rukopis recenzoval Karel Král

© Jiří Adámek, 2010

© Akademie múzických umění v Praze, 2010

Photography © Archives du Grand Théâtre de Genève

© Památník národního písemnictví

Cover & Typo © Václav Sokol

ISBN 978-80-7331-191-9

Tato práce vychází z disertace obhájené na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU v roce 2009. Školitelem byl doc. MgA. Karel Makonj, oponenty prof. Josef Kovalčuk a MgA. Michal Rataj, Ph.D.

Děkuji všem, kdo mi pomohli radou či skutkem, jmenovitě a podle abecedy:

MgA. Ondřej Adámek, MgA. Michal Čunderle, Ph.D., PhDr. Jaromír Kazda, prof. Mgr. Miloslav Klíma, Karel Král, Mgr. Martina Musilová, Ph.D., doc. PhDr. Jana Pilátová, MgA. Michal Rataj, Ph.D., PhDr. Jan Roubal, Ph.D., prof. Boživoj Srba, DrSc., Mgr. Jakub Škorpil, Kateřina Veselá, prof. Ivan Vyskočil

Veškeré citace, názvy a údaje z angličtiny, francouzštiny, němčiny a polštiny přeložil autor, není-li uvedeno jinak.

OBSAH

Forvrt / 9

Úvod: **Mezi teorií a praxí** / 11

Část první:
**TŘI REPREZENTANTI DIVADLA
TYPU *THÉÂTRE MUSICAL***

Nová divadelní kategorie? / 21

Georges Aperghis a princip rozpojení / 26

Nový obsah pojmu *théâtre musical* / 27

Hudebně-divadelní laboratoř / 30

Práce s textem / 32

Strukturování bez začátku a konce / 38

Princip rozpojení / 40

Zvuk – hlas – tělo / 43

Osobní partitury / 44

Člověk-stroj / 48

Heiner Goebbels a instrumentální herectví / 51

Sociolog a rocker / 53

Rocková inspirace: hudba živelná a kolektivní / 56

Učitel Eisler: hudba jako politikum / 60

Text jako krajina / 62

Autonomie scénických prvků / 66

Dva příklady Goebbelsova (ne)herce / 68

Instrumentální divadlo / 72

Christoph Marthaler a umění redukce	/ 76
Od undergroundu k oficiálnímu divadlu	/ 77
Tematická východiska	/ 81
Prostorové řešení	/ 84
Hudební kompozice a fenomén opakování	/ 86
Mnohvrstevnatost hudební složky	/ 88
Čas jako téma i prostředek	/ 90
Herectví autentické...	/ 93
...a herectví artistní	/ 97
Choralita	/ 99
Staromilský experimentátor	/ 101
Základní rysy <i>théâtre musical</i>	/ 103
Tři vyhraněné osobnosti	/ 103
Zákonitosti hudebně-divadelní kompozice	/ 104
Řemeslo a improvizace	/ 106
<i>Théâtre musical</i> a postmoderní doba	/ 108

Část druhá:

Z ODKAZU EMILA FRANTIŠKA BURIANA

Cesta k odkazu E. F. Buriana / 113

Voice-band / 114

 Kořeny a východiska / 116

 Mezi tradicí a avantgardou / 120

 Vývoj *Voice-bandových* večerů / 122

 Charakter *Voice-bandového* představení / 126

Voice-band a text / 127

 Zvukovost *Voice-bandu* / 129

 Groteska a parodie / 132

 Divadelní využití *Voice-bandu* / 135

Voice-band a současnost / 139

Poznámky k hudebnímu aspektu herectví / 141

Otázka hereckého prožitku / 142

Od intonace k hereckému výrazu / 144

Herec v celkové kompozici / 148

Společenské typy a masky / 153

Tělo v prostoru / 156

Burian pořád současný a již minulý / 159

Dodatek:

NA ZÁKLADĚ OSOBNÍCH ZKUŠENOSTÍ

(Autorský projekt Tiká tiká politika) / 163

Charakteristické rysy hudebně-divadelního herectví / 163

Osvobozování divadla skrze hudbu / 167

Jiří Adámek: Tiká tiká politika / 171

Použitá literatura a prameny / 192

Summary / 202

Jmenný rejstřík / 204

Držíte v ruce knihu o zvláštním typu soudobé divadelní tvorby, o divadle, jak více než výstižně říká její titul, poutaném hudbou. Dalo by se říci, že také prorůstaném, pronikaném, prozařovaném, ..., rozpoutávaném hudbou! Kniha přehledně, čtivě a zároveň věcně informuje o všem potřebném – byli byste blázni, kdybyste četli předehtu. Vida, jaký pěkný překlep! Autor knihy, divadelník Jiří Adámek, mne totiž požádal o *předmluvu* zřejmě proto, že jsem hudebník, skladatel.

Adámek ve své vlastní tvorbě, se kterou se setkáte na konci knihy, zachází – autorsky i režijně – především se slovem mluveným (šeptaným, křičeným, tvarovaným na nespočet způsobů). A zároveň, jak záhy okusíte, dokáže doslova kouzlit i slovem psaným. Jeho text mě vtáhl do dobrodružství poznávání natolik, že jsem zapomněl, jak nudné činnosti se dopouštím (četba odborných textů obvykle uspává, že). Ale, a to je to nejzvláštnější na jeho tvorbě, dokáže nepozorovaně z recitovaného slova udělat hudbu. To, co teď říkám, promiňte: píši (už se do toho zamotávám), zní tak nevěrohodně (spíše znamená, ne?), že se raději pokusím to postihnout obrazně, veršem. Líčím (podívejme, jak se nám divadlo navezlo do jazyka!), líčím Adámkovy inscenace *Tíká tiká politika, Evropané a Teritorium*.

Slova, slova, slova
slovo za slovem, slovo do slova, slovo přes slovo

hvězdokupy ze slov

totéž s mimikou, totéž s gesty
ale hlavní jsou hlasy:

slova štěkaná, slova vrhaná, slova tahaná
slova trhaná, slova hltaná, slova žvýkaná
slova polykaná, slova kňučená, slova vytá
(je to psina)

slova štouravá, slova štouchavá, slova štípavá
(do politiky)
slova vtrhující, slova vlamující, slova vzlínající
(do reality)

slovní vlnolamy

totéž s mimikou, totéž s gesty
taky světla, kroky, těla
ale hlavní jsou hlasy:

slova tikají, slova stékají
slova prchají, slova drnčí
slova se hrnou, slova se valí
slovo stůůůj (zní akord!)
slova pádí, slova sviští
slova pukají, slova se tříští
slova se sypou, slova se práší

slovo tichne
slovo mlkne

slovo voní

A komu nevoní amatérská hudebnická poezie (jen blázen by četl předkapelu), ten dostane k tématu historku: Počátkem 80. let jsem v semináři kompozice na AMU předváděl svou skladbu, studentskou práci. Vládlo tam pravidlo, že adept musí své dílo přehrát na klavíru. Byl jsem mizerný pianista, měl jsem trému a skladba byla ze samých efektů na pianě nehratelných, jako je *crescendo* rozvířeného činelu. Připravil jsem si dlouhý slovní úvod, chtěl jsem nehratelné vysvětlit, pojmenovat, nahradit slovy. Jeden z profesorů mě utnul výkřikem: „Hudba se nekecá, hudba se hraje!“

Mám radost, že dnes vydavatelství téže AMU publikuje polemickou odpověď: „Hudba se kecá!“ Divadlo hraje nástroje, světlo mluví, rekvizita zpívá, kroky bubnují... Přečtěte si o tom od Adámka.

Martin Smolka

ÚVOD: MEZI TEORIÍ A PRAXÍ

V průběhu několika měsíců roku 2003 jsem shodou okolností prošel vícero zkušenostmi, které měly být pro moje budoucí směřování zcela zásadní. Režiroval jsem inscenované čtení her dvojice rakouských básníků – Ernsta Jandla a Friederike Mayröcker. Jejich texty se podobají libretům či podivným hlasovým partiturám. Ve stejné době jsem vytvořil site-specific performanci *Lati-mérie*, jejíž dominantní složkou se stal zvuk. A červenec jsem strávil na divadelní stáži na Korsice, kde jsem se přihlásil do ateliéru hudebníka Jeana-Christoha Feldhandlera.

Z her Jandla a Mayröcker mě nejvíce poznamenalo původně rozhlasové *Rozštěpení*, jež autoři charakterizují jako „*ne-náboženskou mysterijní hru realizovanou prostředky konkrétní poezie*“.¹ V *Rozštěpení* dochází k dokonalému propojení formy a tématu. Myšlenkový koncept je založený na kontrastech: temnota a jas, hlubiny a výšiny, noc a den. Zároveň si autor rafinovaně pohrává se slovy, která jsou si blízka znělostí a protikladná významem: Ich – nicht – Licht – Nacht². A do třetice se jedná o takřka hudební kompozici hlasů (mužský hlas, představující ústřední lidské ego, se proplétá s ostatními hlasy a sbory) umístěnou ve zvukovém prostoru za pomoci čtveřice reproduktorů.

V textu jsou matematicky přesné instrukce k dynamice, délce pauz, intonacím apod. Ve chvíli, kdy jsme s herci partituru dekodovali a důsledně realizovali, filozofický obsah se už vyjevil takřka sám o sobě. Důležité bylo, že hudebně přesné údaje zbavovaly herce tradičních psychologických klišé. Nebo ještě lépe, herci se ocitli v principiálně odlišném procesu tvorby, než jsou zvyklí.

¹ JANDL, Ernst; MAYRÖCKER, Friederike. Rozštěpení. Překlad Barbora Klípková, Martina Musilová a Jiří Adámek. In JANDL, Ernst; MAYRÖCKER, Friederike. *Experimentální hry*. Praha : Fra, 2005, s. 71.

² Česky já – ne – světlo – noc. Při překládání jsme byli nuceni hledat analogické slovní hříčky: já – jas, nic – noc a podobně.

U jiného typu divadla by měli zahrát kupříkladu úzkost – zde bylo jejich úkolem vyslovit dané slovo vysokým hlasem, na jednom tónu, v pomalém tempu, se zřetelným oddělením každé slabiky. Že se jedná třeba o vyjádření úzkosti, to se samotní aktéři dozvídali často zpětně, až díky výslednému zvuku všech hlasů dohromady. Pětice tedy, usazena u mikrofonů, komponovala společně obraz jediné lidské duše. Nikdo nevytvářel ucelenou postavu, všichni dohromady museli fungovat jako navzájem dokonale sladěné „nástroje“. Setkání s Jandlovými hrami pro mě znamenalo nový, neobyčejně blízký způsob, jak vést herce k výsostně stylizovanému a disciplinovanému výrazu: skrze zvukovost jejich projevu. *Rozštěpení* mi zároveň vyznačilo cestu k zájmu o jazyk a řeč jako takové, o jejich zkoumání a dekonstrukci.

Z úplně jiné strany jsem na nutnost prokomponovávat hlasy a zvuky narazil při projektu *Latimérie*, realizovaném v bývalé kanalizační čistírně v pražské Bubenči. V tamním podzemí se skrývá prostor s vysokým klenutím a obrovskou nádrží, dosud plnou vody. Zbytky bývalého vybavení, jako konstrukce nad vodou či několik zbylých vozíků na kusu kolejnic, přímo vybízejí k využití. Při zkoušení jsme čelili zásadní obtíži: extrémně dlouhému echu, které akusticky zvýrazňovalo každý sebemenší pohyb a znemožňovalo souvislou mluvu. Museli jsme tedy vycházet z neartikulovaných hlasových projevů a z hluků způsobených přítomnými objekty: šustěním kostýmů, vodou kapající z patnáctimetrové výšky, bušením do kovového můstku, nárazem vozíků apod. V závěrečném obraze jsme dokonce vytvořili jakousi aleatorickou hudební skladbu. Vysoko nad vodou stála nasvícená Paní (Zita Morávková) a improvizovaně zpívala táhlou melodií. K ní se vztahovaly anonymní šedé postavy, snažící se vyšplhat po konstrukci nahoru. Pokaždé když se její melodie zastavila na jednom tónu, ostatní znehybněli a doplnili sólový hlas o obyčejný durový kvintakord; po chvíli umkli a zpěv se rozvinul dále.

Skladatel a perkusionista Jean-Christophe Feldhandler³ během třínedělního letního soustředění vytvořil s dvanácti

³ V roce 2004 přijal pozvání a udělal workshop na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU.

účastníky, jakýmsi mluveným sborem, krátké představení *Slova ticha*. Jako základ použil poému *Kouzelník Zéno Bianua*. Vybral z ní několik klíčových slov a kratičkých úryvků. Některé části sám zhudebnil, přesněji řečeno zrytmizoval, cestu k jiným jsme hledali pomocí neobyčejně koncentrovaných hlasových improvizací. Výsledkem byla forma na pomezí rytmických voicebandů a sprechgesangu, tj. melodizované mluvy na hranici zpěvu. Některé pasáže byly precizně nacvičené, jiné poloimprovizované. Asi nejzajímavější byl výstup, ve kterém do podivného, disharmonického shluku hlasů zazněla náhle z reproduktorů Bachova fuga, sama o sobě průzračně čistá.

Feldhandler většinou pracoval způsobem, který jsem sám pro sebe nazval „hraněním“. Tím myslím oscilaci na hraně mezi řádem a chaosem, strukturou a improvizací, vycizelovanou formou a náhodou, zvukomalebností a disonancí. Posлуhač či divák je neustále v očekávání katarze, způsobené vítězstvím uspokojivě líbivých tónů, ke které ve skutečnosti nikdy nedojde. Inspirativní bylo také zvláštní napětí mezi technickou precizností projevu a lidskou autenticitou. Herec, uvězněný v hudební formě, vyvolává dojem prapodivného klauna, vrženého do absurdního univerza se zvláštními zákonitostmi.

Od Feldhandlera jsem se také dozvěděl o fenoménu *théâtre musical* – scénických kompozic strukturovaných podobně jako hudební skladba a přitom spadajících zjevně do oblasti divadla. Jejich hlavní tvůrci bývají hudební skladatelé, kteří přejímají i funkci režisérů, někdy také autorů textu.

Způsobů, jakými se mohou hudba s divadlem potkat, je mnoho – od scénické hudby po muzikál, od teatralizovaného koncertu po operu. Cílem *théâtre musical* je ale postavit obě složky zcela na roveň a dosáhnout jejich principiálního prolnutí. Jde o propojení hudební péče o výsledný zvuk či řemeslné virtuozity s divadelní komplexností – k inscenaci patří vše od svícení po kostýmy, od myšlenky, artikulované skrze text či akci herců, po prostorové uspořádání – a v neposlední řadě s tělesností.

Svým hudebně-divadelním zkoumáním vyvolává *théâtre musical* mimo jiné otázky po podstatě obou oblastí umění, zkoumá a narušuje zavedené konvence. Musí být divadlo nutně

dramatické, musí obsahovat dialogy, smysluplný text? Musí se ve skladbě zpívat či hrát na nástroje? Co když přijde divák do divadla a překvapí jej tam instrumentalisté zabraní do not? Co když se dirigent obrátí do publika a začne mluvit?

Takový přístup ke konvencím daného druhu umění naznačuje souvislost s konceptualismem ve výtvarném umění. Jako jeho klasický příklad se často udává *Jedna a tři židle* Josepha Kosutha (1945): u zdi stojí obyčejná židle, vedle ní je na stěně z jedné strany upevněná její fotografie v měřítku 1:1 a z druhé strany heslo „židle“ z výkladového slovníku. Smyslem takové instalace je především dezautomatizace lidského vnímání a myšlení. Konceptuální tvorba nespočívá nutně v řemeslně náročné operaci, ale především v provokativním aktu, nasměrovaném k divákovi. Dokonce i návštěva výstavy ztrácí díky podivnému charakteru exponátů na samozřejmosti.

Jeden z nejvýznamnějších předchůdců konceptualismu je Marcel Duchamp (vystavoval kupříkladu obráceně zavěšenou záchodovou mušli pod názvem *Fontána*). Přátelil se mimochodem s Johnem Cagem. Americký skladatel Cage, který využíval možnosti improvizace či princip náhody, měl se svým provokativním přístupem, nezatěžkaným mnohasetletou tradicí, na rozvoj evropského experimentálního hudebního divadla zásadní vliv.

Na konceptuálním umění je ve vztahu k *théâtre musical* nejpodstatnější fakt, že se umělec nesnaží divácký či posluchačský zážitek jednoznačně předurčit. Dokonce i abstraktní malba svým barevným řešením, tvary a více či méně zřetelnými tahy štětce určuje nějakou náladu, nějaký základní dojem. Pokud ale umělec dá vedle sebe židli a její fotografii, vůbec nerozhoduje o tom, co se bude v divákově hlavě odehrávat. Každý vnímá dílo jinak, napadají ho jiné myšlenky, prožívá jiné emoce, má jiné asociace.

I v hudbě existují od šedesátých, sedmdesátých let tendence k tomu, experimentovat s posluchačovým vnímáním. Všeobecně známá je minimalistická hudba, ve které dochází k nenápadnému variování jednoduchého motivu v rámci časově rozsáhlých děl. Ta ale směřuje trochu jinam, k vytržení z reality, někdy až do transu. (Philip Glass, Steve Reich i John Adams mají ovšem každý jiným způsobem k divadlu blízko.) Konceptualismu blízké

projekty tvořili skladatelé jako Karlheinz Stockhausen či György Ligeti, Maďar žijící dlouhá léta v exilu v Rakousku. Ten kupříkladu spojil konceptualismus s minimalismem v *Symfonii pro 100 metronomů*: v průběhu dvaceti minut sledujeme, jak ohromující rachot stovky přístrojů slábne a rytmicky se zjednodušuje díky tomu, že metronomy postupně utichají. V závěru doznívá tikot jediného z nich. Posluchačovo vnímání času je tedy artikulováno zvuky přístrojů na měření času. Ligeti je zároveň vrcholným reprezentantem tzv. témbrové hudby⁴ (*Lontano* či *Koncert pro violoncello*). Její představitelé obrazejí pozornost k barvě zvuku a vytvářejí hudební plochy, ve kterých výrazně redukuje melodické, rytmické i harmonické prvky. Vzniká tím velký prostor pro posluchačovu představivost. O Ligetiho skladbách *Aventures* a *Nouvelles aventures*, ve kterých pro změnu využil imaginární řeč, bude v souvislosti s *théâtre musical* ještě řeč.

Konceptuální přístup ve výtvarném umění nabízí možnost, abychom vedle sebe kladli různé objekty, prvky a postupy a nechali se sami překvapovat, k jaké reakci dojde. A stejně tak *théâtre musical* mívá formu fresky, poskládané z jednotlivých motivů a elementů hudebních, hereckých, literárních apod. Je to jeden z rysů, kterými se záměrně vyhraňuje vůči tradici opery a *gesamtkunstwerku*.

Théâtre musical je zvláštním způsobem podvratný; náš svět, ve kterém dominuje obraz, zprostředkovává v první řadě akusticky. Podává tedy zprávu o světě roztržitém, plném švů, lomů a disharmonií – tak jako náš sluch zachycuje chaotickou skrumáž, nikoliv logický celek. Zvuk nás daleko spíše než obraz pudí k rozvíjení vlastních představ. Omezení vizuality nutí ke zvýšené soustředěnosti – dnes tolik poškozované hektičností a drtivým přílivem neroztržiděných informací.

Pozornost vůči akustickým vjemům, která může vést k nové citlivosti, ostatně není doménou pouze hudebníků. Tak třeba spisovatel Elias Canetti v autobiografickém románu *Hra očí* poznamenává: „*Člověk může v těžké chvíli vnímat víc než jednu věc*

⁴ Tento pojem, u české odborné veřejnosti poměrně oblíbený, není příliš mezinárodně rozšířený.

*a nic nepustit ze zřetele. Má pak v uchu dva, tři, čtyři hlasy současně a nejzajímavější je to, co se odehrává mezi nimi. Jednotlivé hlasy si vůbec nevšímají jeden druhého, každý pokračuje podle svého, jako natažený hodinový strojek, nedá se zastavit ani odvést jinam, ale když jej vnímáme současně s jinými, vyplnou z toho nejzotodivnější věci, jako bychom měli svůj vlastní klíček k nějakému zvláštnímu hodinovému strojeku, takřkajíc klíček na meziúčinky, o nichž hlasy samy nic nevědí.“⁵ Tento odstavec by mohl sloužit jako manifest *théâtre musical*.*

Tvůrci *théâtre musical* jdou ve své podvratnosti ještě dál. Dávají najevo nedůvěru ke kategorickým tvrzením a jednoznačným příběhům, proto také nesahají po ucelených textech, a po dramatu už vůbec ne. Dokonce podle nich není rozbitý jen svět, v němž žijeme, ale i naše vlastní identita, a tak se málokdy uchylují k ucelené herecké postavě. Zpochybňují zavedenou logiku myšlení a především jazyka a řeči, které analyzují, překrucují a abstrahují. Aby mohl vzniknout *théâtre musical*, museli jeho tvůrci uvěřit, že hudba není nutně ryze abstraktní a odtaziťá od reality, že může být dokonce společensky účinná. Jejich předky byli v tom smyslu Hanns Eisler a Kurt Weill.

Tendence k dekonstrukci jazyka, příběhu a postavy zjevně vychází z myšlenkových postulátů postmoderny, která „...*usiluje o alternativnost lidských přístupů ke světu, odmítá vizi intelektuální a kulturní nadřazenosti západní civilizace i nadřazenost racionality v procesu poznání. Základním požadavkem je pluralita názorů a jejich zrovnoprávnění. Zpochybňován je optimismus historického vývoje západní civilizace i pojetí dějin jako postupného překonávání dřívějších fází*“.⁶

Předcházející definice se dá demonstrovat na mnoha příkladech z inscenací typu *théâtre musical*. Německý skladatel a divadelník Heiner Goebbels rád řadí vedle hudby západní i prvky orientální či africké. Georges Aperghis, Řek usídlený ve Francii, rozkládá texty na slabiky, hlásky a pazvuky. Oba dva kladou

5 CANETTI, Elias. *Hra očí*. Přeložil Jiří Stromšík. Praha : Hynek, 1998, s. 293.

6 *Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích*, 6. díl. Praha : Encyklopedie Diderot, 1999, s. 215.

vedle sebe s oblibou texty či citace různých autorů z různých dob a různých myšlenkových směrů. Švýcar Christoph Marthaler nahrazuje víru v historický vývoj pohledem na strnulé postavy, bezcílně bloudící prostorem a marně čekající na lepší příští. Ani jeden z nich nevěří v racionální uchopování světa, v jedinou pravdu, v nadvládu západní civilizace.

Ti tři jmenovaní jsou asi nejvýraznějšími reprezentanty divadla „poutaného hudbou“, jak se od sedmdesátých let minulého století rozvíjelo v některých zemích západní Evropy. Goebels a Aperghis patří mezi nejznámější průkopníky *théâtre musical* či Musiktheater především v hudebním prostředí. Marthaler je z trochu jiného těsta. Ač hudbu vystudoval, samostatně se jí nevěnuje. Také se neodkazuje k postmoderní filozofii jako ostatní dva, pouze některé její postuláty svojí tvorbou naplňuje. Je především divadelníkem a spolupracuje s těmi neprestížnějšími činoherními domy v Evropě. Ostatně, je dosti znám i mezi divadelníky tuzemskými.

Zkoumání v Česku dosud neznámého terénu, jakým je *théâtre musical*, má výhody, ale především nevýhody – nedostatek výchozího materiálu, nemožnost vyhranit se vůči dříve formulovaným interpretacím a definicím. Tato práce proto nesměřuje k všeobecnému přehledu, spíše ke konkrétním příkladům. Základní rysy a vlastnosti divadla typu *théâtre musical* se pokusím vysledovat na tvůrčím vývoji a jednotlivých projektech tří mezinárodně uznávaných tvůrců. Využiji k tomu převážně zahraniční články, rozhovory a analýzy, dále záznamy inscenací a filmové dokumenty, audionahrávky hudebních či rozhlasových projektů, scénáře a samozřejmě i své divácké zkušenosti.

Kdokoliv se u nás chce soustavněji zabývat propojováním hudebních a divadelních principů, ať už teoreticky či prakticky, nemůže se vyhnout odkazu skladatele a režiséra E. F. Buriana, jednoho z nejvýznamnějších představitelů české meziválečné avantgardy. Burianovi věnuji zvláštní část této práce, a to především *Voice-bandu*, o kterém se hodně mluvívá, a málo ví. Pokusím se tedy z dostupných materiálů načrtnout konkrétní představu o tom, jak *Voice-band* fungoval hudebně i coby specifická scénická forma.

V obou případech, u postmoderních hudebně-divadelních fresek i u E. F. Buriana, se pokouším skrze konkrétní příklady znovu vymezit základní pojmy *théâtre musical* a *Voice-band*. Proto je od jiných termínů, jejichž definicí se nezabývám, odlišuji kurzívou.

Vzhledem ke své profesi režiséra věnuji velkou pozornost otázkám, jež se mé tvůrčí činnosti bezprostředně týkají, totiž otázkám herectví. Každý z vybraných představitelů *théâtre musical* se k nim staví zcela odlišným způsobem. Rovněž u E. F. Buriana se snažím vysledovat, nakolik je jeho přístup k herectví předurčený hudebními východisky.

A na závěr se pokusím o přehled základních rysů „herectví poutaného hudbou“, zpracovaný na základě mé autorsko-režijní zkušenosti s projektem *Tiká tiká politika* (2006), jehož scénář je k prostudování v příloze.

ČÁST PRVNÍ:
TŘI REPREZENTANTI
DIVADLA TYPU
THÉÂTRE MUSICAL

NOVÁ DIVADELNÍ KATEGORIE?

Théâtre musical je francouzský pojem pro specifický proud experimentálního divadla, kombinující nově elementární divadelní a hudební principy a postupy. Je zřejmé, že takové vymezení je příliš obecné, pro *théâtre musical* ovšem neexistuje žádná jednoznačná definice a samotný pojem je přijímaný rozporuplně. Na jedné straně stojí jeho vášniví obhájci, na druhé straně jsou zde hlasy, které považují uplatňování nové „škatulky“ za projev marketingové zručnosti těch prvních. Přesto lze vystopovat jisté základní rysy a tendence této hraniční scénické formy.

K francouzskému pojmu se uchyluji z několika důvodů, z nichž první je nasnadě: český ekvivalent hudební divadlo je problematický, protože asociuje zcela odlišné oblasti, jako jsou opera a muzikál. Je ale pravda, že na tom nejsou o mnoho lépe ani Němci se svým Musiktheater. I to lze chápat buď jako obecné označení pro hudebně-dramatická díla, nebo v užším vymezení právě pro onen specifický typ scénických kompozic; a s ním je francouzský výraz *théâtre musical* spjat asi nejednoznačněji.

Německý pojem Musiktheater zavedl už Walter Felsenstein,¹ který se pokoušel o reformu inscenační praxe opery v době, kdy se zdála být mrtvou, takřka muzeální formou. Rakouský režisér, původně činoherní, založil v roce 1947 ve východním Berlíně Komische Oper (dodnes významný operní dům) a šéfoval jí celých osmnáct let. Jak ale konstatuje Milan Lukeš, Felsensteinova reforma spočívala pouze v oproštění od nejhorších stereotypů a v použití naturalistických postupů, jež byly v progresivní

¹ Viz ROSTAIN, Michel. *L'impossible histoire du théâtre musical*. Quimper : Archives du théâtre de Cornouailles, 1994, nestr. Dostupný z: <http://www.theatre-cornouaille.fr/images/stories/pdf/articles-ccm/art-07.pdf>, staženo 24. 10. 2008. Podle jiných zdrojů se pojem používal už pro komorní opery (Zeitopern) Kurta Weilla v době meziválečné.

činohře již dávno překonány.² Opravdovou slávu zažívá pojem théâtre musical / Musiktheater / music theatre až od přelomu padesátých a šedesátých let minulého století.

Francie se snaží napomáhat svou kulturní politikou rozvoji okrajových a alternativních forem umění.³ Právě zde má tedy postmoderní *théâtre musical* nejsilnější tradici, teoretické zázemí i oporu v institucích v čele s avignonským festivalem. Ve Francii také žije od svých osmnácti let Řek Georges Aperghis (1945), jeden z nejvýznamnějších reprezentantů a propagátorů tohoto typu divadla. Aperghis se na základě vlastní praxe pokoušel v příležitostných textech a rozhovorech formulovat, v čem proklamované *théâtre musical* spočívá. Základní prvky jsou podle něj tyto: jednotný lineární příběh, typický pro operní libreto, je nahrazený mikropříběhy či fragmenty příběhů. Všechny složky inscenace jsou postaveny na roveň (text, hudba, herec, zpěvák, předmět, zvuk, světlo, projekce atd.). Vztah textu a hudby není dán konvencemi, ale podléhá experimentování; a konečně hudební partitura není předem pevně daná, ale vyvíjí se v procesu zkoušení.⁴

S fenoménem *théâtre musical* je to o to složitější, že neexistuje souvislá linie tvůrců, ze které by se daly sestavit jeho alespoň stručné dějiny. Většinou se jedná o konkrétní osobnosti a někdy dokonce projekty z různých zemí. Formální postupy jednotlivých průkopníků se také od sebe dosti liší, stejně jako zdroje jejich inspirace. Operní režisér a autor mnoha článků o hudebním divadle Michel Rostain proto ve stati *L'impossible histoire du théâtre musical* z roku 1994⁵ tvrdil, že ještě dlouho nebude dostatek výchozího materiálu k tomu, aby se do sepisování dějin *théâtre musical* mohl někdo pustit.

2 LUKEŠ, Milan. Gesamtkunstwerk pokaždé jinak. *Svět a divadlo*. 2007, roč. 18, č. 3, s. 99–113.

3 Nová koncepce kulturní politiky se datuje od nástupu Jacka Langa na post ministra kultury na počátku osmdesátých let minulého století. Viz ABIRACHED, Robert. *Le théâtre et le Prince I. / L'embellie 1981–1992*. Arbes : Actes Sud, 2005.

4 APERGHIS, Georges. Quelques réflexions sur le théâtre musical. In APERGHIS, Georges; GINDT, Antoine (ed.). *Le corps musical*. Arbes : Actes Sud, 1990, s. 61–63.

5 ROSTAIN, M. *Op. cit.*, nestr.

Přece jenom je ale možné shrnout nejzásadnější impulsy, které ve vývoji *théâtre musical* hrály a hrají vliv. Za prapočátek bývají považovány pokusy avantgardních skladatelů z doby před 2. světovou válkou. Arnold Schönberg napsal v roce 1912 cyklus písní *Pierrot lunaire*. V něm realizoval tzv. sprechgesang, hlasový projev na pomezí mluvy a zpěvu.⁶ Jeho žák Alban Berg zkomponoval expresionistické opery *Wozzeck* a *Lulu* (nedokončená), obě s výrazným dramatickým potenciálem. Igor Stravinskij byl neobyčejně mnohostranný tvůrce, který dokázal zpracovat vlivy od ruského folklóru po jazz. Spolupracoval mimo jiné se Sergejem Pavlovičem Ďagilevem a jeho souborem Ballets Russes. Pro budoucí *théâtre musical* měla obzvláštní význam jeho opera-melodram *Příběh vojáka* z roku 1917. O Kurtu Weillovi a Hannsi Eislerovi, skladatelích spolupracujících s Brechtem, již byla zmínka (Eislerovi se podrobně věnuji v kapitole o Heineru Goebbelsovi).

Po druhé světové válce bylo nejdůležitějším evropským⁷ střediskem Německo, kde se rozvíjely nové hudební koncepce především na slavných Letních kurzech současné hudby v Darmstadtu. Velký význam měli italsí skladatelé Luigi Nono (silně politicky zaměřený) a Luciano Berio. Ve Francii došlo k rozvoji nových hudebně-divadelních forem o něco později, mimo jiné nedostatkem zájmu o tuto oblast ze strany vůdčí osobnosti tamního poválečného hudebního vývoje, skladatele a dirigenta Pierra Bouleze.⁸

Již v době meziválečné, ale zcela evidentně po druhé světové válce nastala krize opery, a to ve smyslu komponování i divadelního inscenování. Operní domy ztratily těsnou vazbu na soudobou hudební tvorbu a staly se na dlouhý čas živým muzeem, ve kterém byl kladený základní důraz na klasický repertoár a na ustálenou inscenační tradici.

⁶ Méně známo je, že jako první se o notově zaznamenanou mluvu, blížící se svojí povahou zpěvu, pokusil Engelbert Humperdinck ve skladbě *Königskinder* (1897).

⁷ Pro úplnost je třeba dodat, že různé skladatelské pokusy se zdivadelněním hudby by bylo lze dohledat ve Spojených státech amerických. Viz zejména tvorbu známého experimentátora Johna Cage.

⁸ Hudební tendence, vedoucí v poválečné éře k rozvoji *théâtre musical*, viz SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York : Oxford University Press, 2008.

Tvůrci *théâtre musical* se v projektech, pro které je charakteristický komornější ráz a principiální důraz na experimentaci, nesnažili o reformu opery (jako třeba výše zmíněný Walter Felsenstein), ale chtěli prosadit alternativní model hudebního divadla. Po stránce divadelní má *théâtre musical* s operou skutečně málo společného. Spíše se v něm odráží vývoj jiných postmoderních forem umění, jako jsou taneční divadlo, video-art či mediální performance.

Nejen opera, ale i tradiční podoba koncertů, odehrávajících se v oficiálním duchu, nutila hudebníky k inovacím. V poválečné éře hudebně dominoval serialismus⁹, racionální, analyticky přístup ke komponování. Mnoho skladatelů cítilo nutnost vymanit se z jeho rostoucí komplikovanosti a nesrozumitelnosti. Navíc vznikala potřeba nově řešit způsob přítomnosti interpretů na scéně.

V tom smyslu se stal zásadním inovátorem Argentinec Mauricio Kagel (1931–2008), jenž se usadil v Kolíně nad Rýnem. Tam začal na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století utvářet formu instrumentálního divadla, ve kterém hráči na hudební nástroje přebírali zároveň úlohu performerů. Například v projektu *Match für drei Spieler*¹⁰ dochází ke „sportovnímu utkání“ mezi dvěma violoncelly, kterým dělá rozhodčího hráč na bicí nástroje. Hudební partitura obsahuje pokyny týkající se scénického provedení skladby.

Vedle Kagelových pokusů s instrumentalisty se od poloviny padesátých let začínají objevovat kompozice, ve kterých má dominantní úlohu experimentální text – od koláží a montáží po abstraktní shluky jednotlivých slabik a hlásek – a široká škála hlasového projevu.¹¹ Tradičně školení zpěváci jsou nově

⁹ Serialismus je kompoziční technika, která nahrazuje tradiční tonalitu tvorbou nových sérií tónů, uspořádaných podle výšky, barvy, délky apod. Éra serialismu vrcholila kolem poloviny dvacátého století.

¹⁰ Pro představu, záběry z jednoho nedávného provedení skladby lze zhlédnout na serveru youtube.com; první část dostupná z: <http://www.youtube.com/watch?v=zNmjFvMERD4>, druhá část dostupná z: <http://www.youtube.com/watch?v=LPUg5wRsAUo>, obojí staženo 24. 10. 2008.

¹¹ Viz kapitola *Texte et texture*, věnovaná experimentálním přístupům k textu v poválečné hudbě. In von der WEID, Jean-Noël. *La musique du XXe siècle*. Paris : Hachette Littératures, 2005, s. 283–316.

vedení ke střídání zpěvu a mluvy, k záměrnému využívání dechu či nejrůznějších pazvuků a skřeků. Významné pokusy tohoto typu vytvořil například Luciano Berio (1925–2003) ve spolupráci se zpěvačkou Cathy Berberian. Maďarský skladatel György Ligeti (1923–2006) se ocitl doslova na hranici *théâtre musical* ve skladbách *Aventures* a *Nouvelles aventures*. V nich trojice zpěváků vydávanými zvuky asociuje různé mezilidské konflikty. Jistě není náhodou, že se podobné snahy objevují ve stejném období, v jakém dochází ke vzniku a rozvoji absurdní dramatiky. Beckett, Ionesco či Pinter rovněž pracují s jazykem novým způsobem, od uplatňování jazykových klišé a frází přes užívání repetitivních postupů až po proudy slov, z nichž se vytrácí obsah.

Velký vliv na rozvoj *théâtre musical* má i elektronická hudba. Ta se od počátku rozvíjela ve dvou velkých centrech. V Paříži od prvních pokusů Pierra Schaeffera (1910–1995) v roce 1948 vedla cesta ke konkrétní hudbě založené na elektronickém zpracování reálných zvuků. Naopak v německém Kolíně nad Rýnem, sídle jednoho z nejvýznamnějších poválečných skladatelů vůbec, Karlheinz Stockhausena (1928–2007), docházelo k uplatňování zcela umělých zvuků.¹² Elektronická hudba se později stala běžnou složkou hudebně-divadelních projektů. Mimo jiné umožnila předem připravené i přímo na scéně vytvářené deformace lidského hlasu a samozřejmě i nové způsoby využívání hudebních nástrojů a nejrůznějších hluků.

¹² Viz CHŁOPECKI, Andrzej. Karlheinz Stockhausen, pokus o panoramatický pohled. Přeložili Anna a Martin Smolkovi. *HIS Voice*. 2008, roč. 8, č. 6, s. 24–30.

GEORGES APERGHIS A PRINCIP ROZPOJENÍ

Rodiče Georgese Aperghise (1945) byli oba výtvarníci a on sám původně směřoval k vizuálnímu umění – pro hudbu se definitivně rozhodl v šestnácti letech. Vyrůstal v Řecku bez možnosti přímého kontaktu s tehdy progresivními proudy vážné hudby, byl tedy víceméně samoukem, dokud se v osmnácti letech (v roce 1963) natrvalo neusadil v Paříži. Krátce byl inspirován akademickým serialismem, ale důležitější byl vliv francouzské konkrétní hudby¹ a asi nejvýznamnějšího řeckého skladatele 2. poloviny 20. století Iannise Xenakise. Podobně jako on směřoval Aperghis k hudbě výrazně komunikující s posluchačem, nikoliv k intelektuálně a posluchačsky náročným dílům akademických elit.

K divadlu Aperghise přivedla manželka Edith Scob, profesí herečka, a intenzivní přátelství s Arthurem Adamovem (které v roce 1970 ukončila dramatikova sebevražda). Obzvláště významným se pak stalo setkání se slavným režisérem Antoinem Vitezem, pro nějž psal Aperghis scénickou hudbu po celých sedmáct let, od roku 1973 až do režisérovy smrti.

Konvenční divadlo ani koncertní provádění skladeb Aperghisově osobnosti nikdy příliš nevyhovovalo. Již od počátku sedmdesátých let (ještě před seznámením s Vitezem) hledal způsob, jak oba druhy umění propojit v jeden organismus; jak zbavit hudební koncerty rigidity a oficióznosti, divadlo zase jeho tradičních nešvarů (tendence k ilustrativnosti, myšlenkové jednoznačnosti a falešnému patosu). Pro svoji potřebu rozvracet konvenci ve vnímání používá Aperghis pojem „*détournement*“ (odvrácení, odklon); cílem je „*učinit společenské intimním*“,

¹ Konkrétní hudba je původně francouzský termín, označující hudbu založenou na elektronickém zpracovávání reálných zvuků. Zakladatelem tohoto proudu je Pierre Schaeffer (první skladby z konce 40. let), mezi průkopníky patří jeho spolupracovník Pierre Henry a právě i řecký skladatel Xenakis – oba inspirovali i Aperghise.



GEORGES APERGHIS
Foto Patricia Dietzi

zvukové vizuálním, koncertní divadelním, slova hudbou, sentimentální komickým“.²

Vedle originálních a svěbytných scénických kompozic se ovšem vždy věnoval i komorní hudbě a celovečerním operám (operami na rozdíl od hudebně-divadelních performancí nazývá opusy, ve kterých vychází z uceleného libreta a jejichž inscenování nechává na jiných režisérech).

Nový obsah pojmu *théâtre musical*

První Aperghisovou scénickou kompozicí, v níž se hudební a divadelní prvky bytostně proluly, byla *Tragická historie proroka Hieronyma a jeho zrcadla* (*La tragique histoire du nécromancien Hieronimo et de son miroir*) pro dva mluvící i zpívající ženské hlasy,

² APERGHIS, Georges. L'atelier théâtre et musique. In APERGHIS, G.; GINDT, A. (ed.). *Op. cit.*, s. 65.

loutnu a violoncello, jež byla uvedena v roce 1971 na avignonském festivalu. Již tenkrát účinkovali vedle sebe performeři s odlišným profesním zázemím: herečka, zpěvačka, hráči na hudební nástroje. Právě takovéto propojování různých typů interpretů se stalo jedním z charakteristických rysů Aperghisovy tvorby. Podle jejího znalce Antoinea Gindta v *Tragické historii* najdeme „*všechny proky Aperghisova světa (...) Libreto je spletenecm textů: tragédie sousedí s komičnem, komentáře se vztahují k loutkám Huberta Jappella. Hlasy jsou odděleny od loutkových postav, těm to ale nebrání v dorážení na herce, kteří jim hlasy propůjčují*“.³ Inscenace měla výrazný úspěch, proto na ni v rozmezí několika let navázaly tři další avignonské projekty. Z nich asi nejznámější je opera *Příběh vlků (Histoire de loups)* z roku 1976, ve které Aperghis zpracoval Freudem popsáný případ dětské neurózy. Zde poprvé uplatnil jeden ze svých oblíbených postupů: imaginární řeč, v tomto případě pseudoněmčinu a pseudoruštinu (pozdější Aperghisův vývoj povede až k „řeči“ zcela abstraktní).

Svímy hudebně-divadelními projekty dal Aperghis pojmu *théâtre musical* nový obsah. V jeho inscenacích se ocitají vedle sebe hudebníci a divadelníci, přičemž jedni jako druhí se podílejí na obou složkách díla. Aperghis v případě potřeby volí takový způsob začlenění hlasových kreací do celkové kompozice, aby se jich mohli ujmout i nehudebníci, přitom ale nepřestává trvat na extrémně přesné hudební formě. Herečka Sylvie Levesque popisuje své působení v projektu *Mašinace (Machinations)*⁴ takto: „*Někdy počítám doby (jako v hudbě), někdy se napojím na některého partnera, někdy určitou sekvenci memoruji tělem (jako v divadle), někdy se orientuji podle světla, akcí či děje*“.⁵ Hráčům na hudební nástroje zase mnohdy přibude mluvený part, přičemž například flétnistka napodobuje dikcí zvuk flétny, zatímco perkusionista vychází z rytmu hlásek a slov.

³ GINDT, Antoine. *Quelques histoires, faits, dates et objets. Tamtéž*, s. 38.

⁴ Název *Machinations* v sobě obsahuje slovní hříčku: jedná se o machinace, zároveň však o „mašinace“, pakliže chápeme za základ slova „la machine“, stroj.

⁵ Diseuse (comédienne): après coup, rozhovor se Sylvii Levesque vedl Peter Szendy. In APERGHIS, Georges; RÉGNAULT, François; SZENDY, Peter; et al. *Machinations de Georges Aperghis*. Paris : Harmattan : IRCAM, 2001, s. 93.



GEORGES APERGHIS:
MAŠINACE (2000)
Foto Nabil Boutros

V Aperghisových scénických kompozicích obvykle dochází k úzkému propojení hudební složky se všemi ostatními, počínaje pohybem performerů v prostoru až po světla či projekce; ty bývají rytmizovány nikoliv podle logiky děje, ale na základě hudebního řádu. Díky tomu přestává být samotná hudba, byť je většinou dominantní, autonomním uměleckým dílem. Jak říká skladatelův spolupracovník, herec a režisér Michael Lonsdale: „*Všechno je zahrnuté ve všem, nic neexistuje bez ničeho. Právě z toho důvodu nemůžeme vzít jeho hudebně-divadelní díla a vypustit kterýkoliv z jejich proků: stala by se tak nesrozumitelnými.*“⁶

⁶ Entretien avec Michael Lonsdale / Le point de vue de l'acteur. In APERGHIS, G.; GINDT, A. (ed.). *Op. cit.*, s. 101.

Hudebně-divadelní laboratoř

V roce 1976 Aperghis založil divadelní laboratoř ATEM (Atelier Théâtre et Musique) na pařížském předměstí Bagnolet. Zde se s úzkým kruhem spolupracovníků (na počátku s osmi hudebníky, zpěváky a herci) věnoval výzkumu nového typu „hudebního“ herectví. Intenzivní práce v takovém týmu, podobném nezávislé divadelní skupině, nemá dosud v oblasti *théâtre musical* obdoby. Začátkem devadesátých let se ATEM přesunul do proslulého divadla Théâtre des Amandiers na předměstí Nanterre, kde už ale vznikaly i projekty jiných tvůrců a spolupráce s Aperghisem byla čím dál méně intenzivní. V tomto období zde bylo sice uvedeno šest jeho projektů, v mnoha případech se ovšem jednalo o obnovené premiéry starších děl. V roce 1997 skladatel instituci opustil, zůstává nezávislý a využívá pouze jednotlivých nabídek k tvorbě projektů pod hlavičkou různých institucí, s různými performery či hudebními ansámblly.

Evan Jon Rothstein ve stati *Théâtre musical d'Aperghis: un sommaire provisoire*⁷ poukazuje na vlivy, které Aperghise vedly k založení Atelieru. V Paříži byla v šedesátých letech věnována intenzivní pozornost odkazu Antonina Artauda⁸, což podněcovalo divadelníky ke zkoumání základních divadelních postupů a kulturních kódů. Zároveň mladý hudebník pozorně sledoval počátky pařížského působení Petera Brooka. V něm měl zase skvělý vzor člověka schopného vydupat ze země divadelní laboratoř nejvyšší úrovně. Antoine Vitez založil v roce 1972, kdy se s ním Aperghis seznámil, Théâtre des Quartiers d'Ivry (Divadlo čtvrti Ivry) – odtud zřejmě skladatelův zájem o bezprostřední působení v periferní, chudinské části města.

⁷ Viz ROTHSTEIN, Evan Jon. *Théâtre musical d'Aperghis: un sommaire provisoire*. In FENEYROU, Laurent. *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2003. Tento článek je k přečtení na www.aperghis.com, staženo 24. 10. 2008 (v elektronickém přepisu stránkování neuvedeno).

⁸ Není jistě náhodou, že zatímco Němec Heiner Goebbels se vyrovnává s odkazem Bertolta Brechta, pofrancouzštělý Aperghis je výrazně ovlivněný Artaudem.

Tematické zaměření projektů, realizovaných v ATEMu, se postupně proměňovalo.⁹ Zpočátku bylo předmětem zkoumání samotné prolínání hudebních a divadelních principů a možnosti jeho využití. V této etapě se Aperghis „*co do námětů inspiroval každodenním životem nižších sociálních vrstev, jehož motivy bizarním způsobem přenášel do svého poetického světa, často absurdního, satirického, groteskního*“.¹⁰ Každodenní předměty a rituály byly vytrženy z všedního kontextu a integrovány spolu s dalšími prvky do scénické kompozice. Jedním z vrcholů tohoto „sociologického“ období byl projekt *Žjemnělá společnost (Société adoucie*, 1983), ve kterém byl zapracován text bulletinu vydávaného místní radnicí.

V Aperghisově tvorbě postupně vykristalizovala filozoficky laděná témata. Skladatele přitahuje novodobý fenomén zmechanizování lidské bytosti (především pod vlivem technologií), dále zkoumání řeči a lidského hlasového projevu a pak také instinktivní potřeba člověka přeměňovat ve své mentalitě všechno cizí a nečekané v řetězec jemu známých obrazů a pojmů. O jeho zájmech vypovídají již názvy jednotlivých projektů: *Výčty (Enumerations)*, *Konverzace (Conversations)*, *Recitace (Récitations)*, *Mašinace (Machinations)*, *Komentáře (Commentaires)*¹¹, *Sextet – Původ druhů (Sextuor – L'origine des Espèces)*. Aperghis s oblibou využívá nejrůznějších seznamů, vyjmenovávání, hesel – zkratka jazykových a myšlenkových mechanismů. V *Konverzacích* použil soupis bizarních rostlin, převzatý od Julese Vernea. Ve skladbě *H* pracoval se slovníkovými hesly. V *Sextetu* vychází z darwinovského výkladu evoluce.

V propojování systematického myšlení a intuitivního přístupu k tvorbě je Aperghis ovlivněný sdružením Oulipo, jež se od začátku šedesátých let zabývalo vztahem matematiky a literatury (spoluzakladatelem byl Raymond Queneau). Pro svoji tvůrčí

⁹ Viz GINDT, Antoine (s pomocí ROTHSTEINA, Evana Jona). *Aperçu sur le langage scénique de Georges Aperghis: une écriture du désir*. In FENEYROU, Laurent. *Op. cit.*, nestr.

¹⁰ PUDLÁK, Miroslav. *Mág hudebního divadla Georges Aperghis. His Voice*. 2007, roč. 7, č. 4, s. 8.

¹¹ Všechny názvy jsou v množném čísle.

svobodu potřebuje Aperghis zřejmě pevnou strukturu, o niž se může opřít.

Skladatel vyvinul způsob přípravy scénických projektů, rozložené do relativně dlouhé doby (1–2 roky), ovšem s dlouhými pauzami mezi jednotlivými fázemi vývoje. V první etapě opatrně krouží kolem zvoleného tématu, snaží se je nahlédnout z mnoha úhlů (díky tomu odkazuje v *Komentářích* k nejrozličnějším druhům komunikace mezi lidmi, v *Mašinacích* k rozličným typům strojů, mechanismů, her apod.). Píše si poznámky, načrtává jednotlivé nápady textové i hudební.

K přípravám v další fázi patří setkání s budoucími interprety, při nichž skladatel ověřuje nashromážděné nápady a zároveň hledá cestu k osobnosti každého z performerů. Schopnost napojení se na tvůrčí partnery patří mezi nejvýraznější Aperghisovy kvality – odtud také intenzivní zájem o divadlo coby oblast tvorby týmové. Dokonce i ryze instrumentální skladby píše vždy konkrétním interpretům přímo „na tělo“.

Práce s textem

V žádném z Aperghisových projektů se nejedná o libreto či scénář v tradičním slova smyslu, který by v sobě zahrnoval ucelené a souvislé lineární příběhy. Ty dnes patří podle skladatelova mínění do filmu, televize, případně do knih. Aperghise mnohem spíše než celistvé příběhy zajímají veškeré způsoby, jakými lze vyprávět (jeho scénické kompozice obsahují ve vyabstrahované podobě vzrušené monology i dialogy, klevetění, hádky a nejrozličnější další druhy „vyprávění“). Pakliže se vůbec objevují jakési příběhy, pak jenom fragmentární, naznačené, bez zřetelné pointy. Už samotné texty mívají tedy formu mozaiky, skládající se z konkrétnějších či abstraktnějších prvků, jejichž vzájemná konfrontace přináší nové významy. Spíše než dramatu se podobají konkrétní poezii.

Aperghis je obvykle jejich autorem či spoluautorem. Pokud někdy píše libreto jiní (například filozof a spisovatel François Regnault či dramatik Philippe Minyana), musejí být připraveni

na to, že ve výsledku z něj zůstane jenom několik málo útržků, doplněných o aperghisovské shluky hlásek, slabik, slov či zvuků. Jak ovšem skladatel sám zdůrazňuje, i nerealizované části libreta mají dalekosáhlý význam při postupném formulování a zpřesňování témat a jejich zpracování.

Aperghisovy vlastní texty se pohybují mezi náznaky souvislých sdělení a chrlením abstraktních zvuků či imaginárních slov, která ovšem mají silný asociativní potenciál. Antoine Gindt připomíná, že nikdy nedojde k opominutí významů, ve slovech či zvucích obsažených. Jako příklad může sloužit pasáž z projektu *Konverzace*, realizovaná perkusionistou Jean-Pierre Drouetem:¹²

Ses muscles

Ses muscles ses

Ses muscles ses muscles

Ses muscles ses muscles donnent

Ses muscles ses muscles donnent ses

Ses muscles ses muscles donnent ses muscles

Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent

Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un

Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses

Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles

Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent

Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste

Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses

Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses muscles

Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses muscles donnent

Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses muscles donnent un

Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses muscles donnent un geste

Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses muscles donnent un geste claire¹³

¹² Původní provedení neznám, pouze jeho imitaci od Jeana-Christoha Feldhandle-
ra (více o něm v Úvodu). Ten mi jednou ukázal videozáznam své performance *Nezasta-
věné území (Terrain vague)*, kde cituje tuto Aperghisovu pasáž. Feldhandler odřikává
text velmi rychle a bez přerušení, takřka se jím zalyká, ovšem díky hudebnímu citu
pro rytmus a strukturu neztrácí určitou lehkost.

¹³ APERGHIS, Georges. Ses muscles. In APERGHIS, G.; REGNAULT, F.; SZEN-
DY, P.; et al. *Op. cit.*, s. 56–57.

jeho svaly
 jeho svaly jeho
 jeho svaly jeho svaly
 jeho svaly jeho svaly stvoří
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho svaly
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho svaly stvoří
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho svaly stvoří jedno
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho svaly stvoří jedno jeho
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho svaly stvoří jedno jeho svaly
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho svaly stvoří jedno jeho svaly stvoří
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho svaly stvoří jedno jeho svaly stvoří jedno
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho svaly stvoří jedno jeho svaly stvoří jedno jasné
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho svaly stvoří jedno jeho svaly stvoří jedno jasné jeho
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho svaly stvoří jedno jeho svaly stvoří jedno jasné jeho svaly
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho svaly stvoří jedno jeho svaly stvoří jedno jasné jeho svaly stvoří
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho svaly stvoří jedno jeho svaly stvoří jedno jasné jeho svaly stvoří jedno
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho svaly stvoří jedno jeho svaly stvoří jedno jasné jeho svaly stvoří jedno jasné
 jeho svaly jeho svaly stvoří jeho svaly stvoří jedno jeho svaly stvoří jedno jasné jeho svaly stvoří jedno jasné gesto

Je snad zřejmé, že zde dochází k propojení obsahu (to jest vystižení okamžiku, ve kterém dojde k uskutečnění gesta) s rytmem slov, jejich zvukomalebností, ale také s nezbytnou prací s dechem, koncentrací, a tedy typicky aperghisovskou kumulací energie. Jako příklad dalšího z autorových oblíbených postupů může sloužit útržek textu z *Mašinací*, ve kterém skladatel za sebe řadí slova tak, že budí falešný dojem ucelených vět. V autorské nahrávce je pasáž odříkávána v prudkém tempu již zmíněnou Sylvii Levesque:

Piano (comme une phrase qui ne parvient pas à se formuler):
 pleure et pendant t-il depuis un était c'est enfant pleure
 il pleure mon insista il encore et qui c'est pendant
 encore était pleure depuis il c'est c'est enfant pendant pleure
 et pleure pleure et mon t-il insista pendant un mon

et pleure était maintenant pleure il enfant enfant mon encore
depuis qui un c'est t-il depuis il un pendant pleure (...) ¹⁴

Potichu (jako větu, kterou se nedaří vyjádřit):

pláče a zatímco -li od chvíle byl to je dítě pláče
pláče můj naléhal on ještě a který to je zatímco
ještě byl pláče od chvíle on to je to je dítě zatímco pláče
a pláče pláče a můj -li naléhal zatímco jeden můj
a pláče byl teď pláče on dítě dítě můj ještě
od chvíle který jeden to je -li od chvíle on jeden zatímco pláče (...)

Při pokusu nahlas a rychle odříkat takový text vyjdou najevo jeho kvality: v posluchačově uchu se neustále tvoří asociace na nejrůznější konvenční mikrosituace, v jeho paměti se vynořují zasuté obrazy. To je to, čemu říká Aperghis falešné stopy: divák má pocit, že něčemu přichází na kloub, ale nalezený smysl se opět rychle vytrácí a vzápětí se objevuje jiný.

Poslední ukázka může sloužit jako příklad způsobu, jakým skladatel dochází k úplné abstrakci (opět výňatek z *Mašinací*): řadí za sebe jednotlivé hlásky, které mají ve výsledném provedení silně emotivní náboj, ve spojení s ostatními však neobsahují žádné logické významy. Skladatel, soudě podle jeho později zveřejněných zápisků, si dal tentokrát za úkol „vytvořit iluzi «slov» pomocí ornamentů“¹⁵; ornamenty zde myslí hlásky, které obklopují určité základní zvuky, jako je v následujícím příkladu opakující se souhláska „f“:

Aa fé ü'of fn 'i éü n' 'o if
éf Nn ae f' uf f' 'o 'i iü 'a (...) ¹⁶

Skladatelovým záměrem bylo dojít k co nejostřejšímu protikladu souhlásek a samohlásek a tím vytrhnout jazyk z běžného,

¹⁴ APERGHIS, Georges. Sans titre (1). *Tamtéž*, s. 63.

¹⁵ APERGHIS, Georges. Notes (3). *Tamtéž*, s. 39. Jedná se o Aperghisovy poznámky k připravovanému projektu z června 1999.

¹⁶ APERGHIS, Georges. Phonèmes. *Tamtéž*, s. 72.

zautomatizovaného vnímání. Ve výsledném provedení fungují souhlásky (především ona často opakovaná „f“) jako prudké ataky, jakési mikroskopické výbuchy, zatímco samohlásky působí jako teskné, smyslné projevy nesplněných či tajených tužeb. Samotný Aperghis komentuje shluky hlásek, obsažené v *Mašínacích*, takto: „*Zajímá mě, jak se dojde k «chorobnému» stavu, k odlidštěnému stavu jazyka, přinášejícímu silné, ale těžko identifikovatelné pocity.*“¹⁷

Jindy vzniká abstraktní řeč na základě původního, srozumitelného a souvislého textu: „*Texty jsou často variacemi z prvků, vycházejících ze srozumitelné věty nebo textu, který zde může či nemusí být přítomen.*“¹⁸ V takových pasážích už se nejedná o konkrétní slovní asociace, ale o východisko k hlasovému projevu, který performery může přibližovat „*strojům na odříkávání*“ (pojem francouzského dramatika Valèra Novariny), zvířatům či třeba žvatlajícím dětem.

Aperghis byl ovlivněný Artaudem. Ten trpěl nedostatečností řeči a slov, která podle něj „*ztratila svou podstatu*“.¹⁹ Artaud chtěl také vytrhnout řeč z běžného vnímání a díky tomu zapůsobit na diváky příměji: „*Dát artikulovanému jazyku metafyzický charakter znamená použít jej k vyjádření něčeho, co běžně nevyjadřuje, to znamená použít jej novým způsobem, výjimečným a neobvyklým; znamená to vrátit mu ztracenou schopnost vyvolat fyzické chvění, aktivně jej členit a rozdělovat v prostoru, znamená to naprosto konkrétně pracovat s intonacemi a vrátit jim moc rozbíjet a skutečně něco manifestovat, znamená to obrátit se proti jazyku a jeho nízce utilitárním, dalo by se říci konzumním zdrojům, proti jeho původu štvaného zvířete, znamená to konečně chápat jazyk jako Zaříkávání.*“²⁰

17 APERGHIS, Georges. Ca va s'appeler... *Tamtěž*, s. 12.

18 ROTHSTEIN, E. J. *Op. cit.*, nestr.

19 KOPECKÝ, Jan. *Divadlo Antonina Artauda*. Praha : Kulturní dům hl. m. Prahy: České vysokoškolské ústředí SSM; Brno : Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, 1987, s. 16.

20 ARTAUD, Antonin. Inscenace a metafyzika. In ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Přeložili Jan Kopecký a Ladislav Šerých. Praha : Herrmann a synové, 1994, s. 50–51.



GEORGES APERGHIS: *MAŠINACE* (2000)
Foto Nabil Boutros

Na rozličné pohrávání si s jazykem má dozajista vliv i skladatelův řecký původ – a tedy distance, díky které vnímá specifika francouzštiny, ve které tvoří, obzvláště citlivě.²¹ Ve všech třech citovaných textech (v prvním z nich nejzřetelněji) je také přítomna Aperghisova tendence kombinovat živelný, prudce emocionální hudební projev s pevnou, matematicky dokonalou strukturou. Především však je patrné, jak intenzivně se tento skladatel a režisér v jedné osobě zabývá textem, jazykem a řečí; a vztahem dnešního člověka k nim. Specifický přístup k textu je asi nejuzší pojitkem mezi hudební a divadelní složkou Aperghisových scénických kompozic. Významy a zvukové kvality v nich nelze oddělit, jedno bez druhého se neobejde.

²¹ Aperghis si průběžně zaznamenává různé shluky hlásek, slabik či imaginárních i skutečných slov do svých hudebních deníků. Vydal dokonce knížku abstraktních textů nazvanou *Žig-Bang*.

Strukturování bez začátku a konce

Pro to, aby mohl Aperghis s herci volně improvizovat a využívat nečekaných impulsů při zkoušení (herectví ve svých kompozicích připodobňuje k dětské hře), má potřebu základní racionální konstrukce. Jak konstatuje Rothstein, „*co se zdá náhodné nebo improvizované – jeho překomponovávání jazyka, zvukové nánosy, gestické kombinační třesnění – je často pečlivě organizováno na lokální úrovni podle formální logiky (svěbytné, ale přísné)*“.²²

Jako typický příklad výrazně strukturované pasáže může sloužit výše uvedený text o vzniku gesta, ve kterém je na konci každého verše přidáno jedno slovo. V tomto případě nebo třeba u sólových *Recitací*²³ působí samotný notový zápis jako geometrický obrazec.

Jenomže oč je na první pohled zřetelnější tendence strukturovat, o to záladnější je ve skutečnosti. Při zkoumání Aperghisovy tvorby nelze opominout významný vliv, jaký na něj má post-structuralistická filozofie, především dílo Gillesse Deleuze. Podle Miroslava Petříčka je jedním ze základních pojmů francouzského filozofa takzvané nomádké či anarchické myšlení současnosti: „*Je to myšlení bez počátku, protože odmítá daný obraz myšlení, a je to myšlení kreativní v tom smyslu, že hledá obrazy myšlení nové, nečekané a neobvyklé.*“²⁴

Vztahu Aperghisovy tvorby a Deleuzovy filozofie se v již zmíněném článku věnuje E. J. Rothstein. Upozorňuje především na filozofickou stať *Rhizome*, jež vznikla ve stejném roce jako Aperghisova laboratoř v Bagnoletu. Rothstein o Aperghisovi v této souvislosti píše: „*Všechno se zdá spojené, všechno se zdá být zapojeno do souvislého procesu variování, ale tento dojem vzniká z toho, že celá síť matérie na mnoha úrovních (rytmické, fonetické, melodické, gestické) explodovala, roztříštila se, a její modifikované zbytky se nalézají všude. I v pozdějších dílech, v jejichž stavebních*

²² ROTHSTEIN, E. J. *Op. cit.*, nestr.

²³ Ukázka partitury dostupná z: www.ac-reims.fr/datice/musique/ftp/apergghis_recit11.doc, staženo 24. 10. 2008.

²⁴ PETŘÍČEK, Miroslav. Nomádké myšlení. *Svět a divadlo*. 2002, roč. 13, č. 4, s. 124–125.

základech je zdánlivě použit ‚sémantický zdroj‘ (Recitace, Víry, Konverzace), kde jsou použity systémy ‚jednoduchých‘ strojů nebo přísných ‚systémů organizace‘ (Výčty, Konverzace), Aperghis dbá na to, aby je uspořádal tak, že vytvoří dojem nelogičnosti a destabilizace, kde deterritorializace (ve smyslu, odpovídajícím Deleuzovi) hraje zřetelně svoji roli.²⁵

V Aperghisově strukturování je zvláštní rozběhlost, řetězivost, která mu umožňuje neustále reagovat na nové a další podněty. Z kompozice *Sextuor*, vytvořené na základě Darwinova *Původu druhů*, pochází text, ve kterém skladatel postihuje svoje myšlenkové krédo: „*Na počátku / Není žádného počátku / Společný předek je neznámý / Mezi každým druhem a společným předkem / Který je neznámý / Musíme hledat / Pořád hledat / Zprostředkující formy.*“²⁶

Aperghis tvoří neustále právě ony zprostředkující formy, mikrodramata, hudební mikrofráze. Nedořikává, nerozhoduje, neprohlašuje.²⁷ Právě v tom spočívá základní dramatická jeho mnohovrstevnaté tvorby. Rothstein upřesňuje: „*Smysl těchto příběhů je pouze zřídka jasně definovaný, všechny příběhy jsou nekompletní; divák sám si je musí doplnit – jak pravil Eco*²⁸: «dobrá metafora» je ta, která «nedovolí ukončit neprodleně hledání» svého významu.“²⁹

25 ROTHSTEIN, E. J. *Op. cit.*, nestr.

26 Ve francouzském originále: „*Au commencement / Il n’y a pas de commencement / L’ancêtre commun est inconnu / Entre chaque espèce et l’ancêtre commun / Qui est inconnu / Il faut chercher / Toujours chercher / Les formes intermédiaires.*“ Odposlechnuto z audionahrávky APERGHIS, Georges. *Sextuor ou l’origine des espèces*. Kompaktní disk. MFA-Radio FRANCE, 1995.

27 To je vůbec typický rys doby postmoderní: umělci už nechtějí přesvědčovat o nějakém světonázoru, ale především se vyhnout jakémukoliv dogmatismu. V souvislosti s tím je naše doba někdy označovaná jako postideologická, např. viz PETRUSEK, Miloslav. *Společnosti pozdní doby*. Praha : Sociologické nakladatelství, 2007, s. 375–376.

28 Umberto Eco ve svých teoretických pracích prosazuje pohled na čtenáře jako na aktivního spolutvůrce textu, viz ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc : Votobia, 1997.

29 ROTHSTEIN, E. J. *Op. cit.*, nestr.

Princip rozpojení

Do procesu zkoušení s herci a hudebníky vstupuje Aperghis pouze s velmi hrubou představou výsledného tvaru. K dispozici mívá textové předlohy (ať už vlastní či jiných autorů) a více či méně propracovaná hudební východiska, nikoliv však prostorová nebo „režijní“ řešení. U předem napsaných či zkomponovaných pasáží se obvykle jedná o samostatné, navzájem nesouvisející fragmenty. K jejich propojování a vřazování do celkového tvaru dochází až v průběhu zkoušek.

Michael Lonsdale upřesňuje: „*Georges je hudebník, který uplatňuje invenci režijní stejně jako hudební – komponuje i režii. Když přijde na zkoušku, vůbec neví, co bude dělat, postupuje pomocí impulsů, pokusů, které často brzy opouští, zkouší hromadu detailů, situací, různých verzí téhož úryvku...*“³⁰ Na jeden obzvláště výmluvný příklad Aperghisova přístupu ke zkoušení s herci jsem narazil na dokumentárním videozáznamu v které si pařížské knihovně (zřejmě se mi jej už nepodařilo dohledat). Herec, soustředěný na obtížný vokální part, učinil mimoděčné gesto, připomínající máchání ptačího křídla. Aperghis jej podnítl k rozvinutí onoho ptačího pohybu kontrapunkticky k vydávaným zvukům.

Právě důraz na kontrapunkt je pro Aperghise typický. Jeho oblíbeným pojmem je *dissociation*, rozpojení. Hledá způsob, jak zacházet s částmi hercova těla jako se samostatnými nástroji. Jak rozpojit například pohyb ramene či paže od pohybu hlavy a především jak rozpojit hlas od gesta. Proto tak často spolupracuje namísto profesionálních herců s hudebníky. Ti jsou údajně lépe schopni přesné koordinace a rytmizace protichůdných pohybů a zvuků: „*Vzpomínám si na jistou partituru, kterou jsem napsal a která obsahovala jednu notovou osnovu pro hlavu, jednu osnovu pro trup, jednu pro ramena, jednu pro levou ruku, jednu pro pravou ruku atd. Byli jsme z toho úplně zničení! Je velmi těžké to uskutečnit, ale když se to podaří, výsledek je neuvěřitelný. Hudebníci to dokážou, protože*

³⁰ Entretien avec Michael Lonsdale / Le point de vue de l'acteur. In APERGHIS, G.; GINDT, A. (ed.). *Op. cit.*, s. 101.

GEORGES APERGHIS:
VÍRY (1995).
VERZE SE ZPĚVAČKOU
DONATIENNE MICHEL-DANSAC
Foto archiv



*jsou zvyklí rozpojovat pohyby.*³¹ Aperghisův princip rozpojení připomíná artaudovské hieroglyfy, které měly tvořit nový, fyzický jazyk herce. Abeceda znaků či hieroglyfů by podle Artauda vedla ke vzniku detailní kompozice: „*Všechno toto zkoušení, všechno hledání a všechna vzrušení vydají nakonec dílo, vydají kompozici vepsanou do prostoru, zafixovanou do nejmenších detailů a zaznamenanou novým způsobem notace.*“³²

Jak může fungovat princip rozpojování ve výsledném představení, to jsem si mohl coby divák ověřit na sólové performanci *Víry*³³.

31 APERGHIS, Georges. *L'homme aux voix*. In *Musiques en mouvement*. Puck. 1992, roč. 4, č. 6, s. 46.

32 ARTAUD, Antonin: *Listy o jazyku / List druhý*. In ARTAUD, A. *Op. cit.*, s. 126.

33 APERGHIS, Georges. *Tourbillons*. Texty Olivier Cadiot, světla a video Daniel Levy. Kompozice z roku 1995, verze pro festival Agora 2005, představení 5. 6. 2005 v IRCAM – Centre Georges Pompidou v Paříži.

Zpěvačka Donatienne Michel-Dansac sedí za stolem a zprava i zleva ji obklopují projekční plochy, na něž je s pomocí kamery simultánně přenášén obraz jejího vlastního jednání. Jakoby proti své vůli vyráží slabiku po slabice v poloabstraktním jazyce (s použitím textů Oliviera Cadiota). Vydávané zvuky se v hudební struktuře vrací jak bumerang – stejně jako se zrcadlí její pohyby v projekci. Vzniká tak dojem zásadní odpovědnosti (a případně závažných důsledků) za každý, i ten nejnepatrnější úkon.

Detailně prokomponovaná struktura gest je v ostrém protikladu k řetězci zvuků. Jako kdyby žena, která je sama se sebou a sama sobě tváří v tvář, byla uvězněna v gestické partituře jako ve svém životním scénáři. Vtip spočívá především v konfrontaci banálních každodenních pohybů (zpěvačka například povstane, opře se rukama o desku stolu a nakloní dopředu, čelem k divákům, po čase se zase usadí) s výrazně stylizovaným hlasovým projevem.

Směšný účinek komplikovaných a přesně vykonávaných mikroakcí je o to překvapivější, že v oblasti spojené s „vážnou“ hudbou na něco takového nejsme zvyklí. Humor však není publiku servírovaný jako předem připravený efekt, naopak se objevuje náhle, často v okamžicích, ve kterých jej nejspíše ani samotná aktérka neočekává. Jak výstižně podotýká Antoine Gindt: „*Smích vychází z paradoxu mezi zvukem a situací, ve které zvuk vzniká. (...) Stejná akce může být jeden večer přijímána velmi vážně, následující večer pak s pobavením, protože ta tření, kostrbatosti, dotyčný paradox, to vše se potvrzuje skrze paralelní situace, které se – když zrovna vyniknou – střetnou a neodhadnutelně vychýlí.*“³⁴

Různí performeři se shodují na tom, že zkoušení s Aperghisem je velmi hravé a otevřené. Fascinující na jeho typu *théâtre musical* je to, že se hravost nevyklučuje s umanutým vycizelováním každého detailu. Něco z původní rozkoše hledačství zůstává i v dokonale vybroušené partituře. Aperghis tímto způsobem vytváří obraz lidské existence, oscilující mezi dvěma vyhraněnými póly: (postmoderní) robotizací a hravě objevitelským zkoumáním světa, typickým pro malé děti – nebo pro klauny.

³⁴ GINDT, A. *Op. cit.*, s. 29.

Zvuk – hlas – tělo

V *Mašínacích* čtyři ženy „vydávají hlásky, pronášejí je, vyslovují, odřikávají. Skrze slovní zásobu, utvořenou z fragmentů slov a různých hlásek, se partitura stává polyfonií «sloviček», která spolu hrají coby «hudební postavy». (Bojují, souhlásky či samohlásky vítězí nebo prohrávají, nakonec utvářejí páry nebo skupiny.) Hra zvuků a teatralita, která je v ní obsažená, určují chování vokalistek“.³⁵

K Aperghisovým termínům patří „*corps sonore*“. Může to znamenat tělo zvuku i znělé tělo. Obojí interpretace má svůj význam: Aperghisovy hlásky a imaginární slabiky jsou naplněné neuvěřitelnou dramatickostí (viz například autorem pojmenovaný souboj souhlásek a samohlásek). Ve způsobu, jakým vyhřezávají z úst interpretů, je skutečně cosi tělesného, hmatatelného. A naopak, těla jako by se stávala „stroji na děláni zvuků“; gesta a pohyb nejčastěji vznikají na základě hlasových impulsů.

Samotný skladatel rád zdůrazňuje, že v jeho projektech hudba vychází z těla interpretů. Pracuje často s nápodobami či asociacemi zvířecích skřeků, kvílení, pokřiků. Rozpad řeči na jednotlivé hlásky a pazvuky leckdy působí dojmem, jako bychom byli svědky samotného zrodu a zániku zvuku, slabiky, slova, řeči v těle performerů. Tyto fyziologické procesy by se daly označit za primární „příběhy“, které Aperghis skrze své scénické kompozice vypráví.

Akteři jsou velmi často připraveni o možnost zprostředkovávat významy slabik a slov – a o to více tíhnou k vypjaté emocionalitě hlasového projevu. Tím, že je Aperghis vede přes hudební formu, zbavuje je důsledně psychologismů. Podle něj nemají hrát emoce přímočarým způsobem, ale umožnit jim, aby se objevily jakoby samy skrze textový materiál a způsob, jakým je zformovaný. „*Nejde o to hrát nějakou chorobu nebo nějaký pocit: to ta konstrukce z hlásek vytváří dušení, zajíkání, koktání nebo jakékoliv jiné příznaky, vnímané emotivně.*“³⁶ Aperghisův libretista François

³⁵ APERGHIS, Georges. Synopsis (1). In APERGHIS, G.; REGNAULT, F.; SZENDY, P.; et al. *Op. cit.*, s. 15.

³⁶ APERGHIS, G. Ca va s'appeler... *Tamtéž*, s. 21.

Toto je pouze náhled elektronické knihy. Zakoupení její plné verze je možné v elektronickém obchodě společnosti eReading.